

元杂剧演述体制中的说书人叙述质素

徐大军

—

摘要：元杂剧演述体制中遗留有许多说书人叙述的质素，如“一人主唱”演述体制中的说书人叙述痕迹、元杂剧宾白所含的说书体、虚拟性动作与解释性语言相结合的演述方式、以及结末语的运用等方面，由此可以见出说书人的叙述手法和程式对元杂剧的影响与渗透，以及元杂剧文体形式之与说唱文学的种种关联之处。而元杂剧演述体制中所保留的如许说书人叙述的质素，正是元杂剧脱胎于早于其成熟的说书人叙述方式的明证。

关键词：元杂剧；说书人；叙述方式

元杂剧能发展到这一独立的文体形式，与吸收、借鉴其它文体的形式质素是分不开的，其中话本小说、诸宫调等说唱文学功不可没，其说书人叙述方式对元杂剧的演述体制有明显的滋养作用。王国维即认为宋杂剧能“变为演事实之戏剧，则当时之小说，实有力焉”，不但“后世戏剧之题目，多取诸此，而结构亦多依仿为之，所以资戏剧之发达者，实不少也”[1]。故而，我们有必要撷拾、分析元杂剧中的说书人叙述质素，以冀描画出元杂剧文体形式之由说唱文学的种种演进之迹，之与说书人叙述方式的关联之处。

一、“一人主唱”和说书人叙述

有一种观点认为，元杂剧“一人主唱”（一个脚色主唱）的体制有利于主唱人物的形象塑造。道理上，这主唱人（剧中主唱的人物）处于杂剧演述的中心，全剧只有他一人能充分地抒发感情，展示心灵，表达其对周围人事的观点，而其他人物则无此机会，则主唱人应为故事的主人公，应是杂剧着力塑造的人物。但情况并非如此，《争报恩三虎下山》应着意的人物是杨雄、燕青和鲁智深，可主唱人却是李千娇；《千里独行》的主人公应是关羽，可主唱人却是甘夫人，其它如《隔江斗智》的主唱人非诸葛亮或周瑜、《薛仁贵衣锦还乡》非薛仁贵、《哭存孝》非李存孝、《陈季卿悟道竹叶舟》非陈季卿，等等。另

外，元杂剧中还出现了许多“探子”式人物作为主唱人，出场就是为了报告在剧中无法表现的场面，如《单鞭夺槊》第四折的探子，《存孝打虎》第四折的探子，《柳毅传书》第二折的电母，《火烧介子推》第四折的樵夫，《哭存孝》第三折的莽古歹等，这种主唱人的出现只是为了完成对难以在舞台表现的场面或事件的叙述交代，是一个功能性的人物(叙述的工具)。这些主唱人的出现不是以塑造性格为旨归的(客观上，有时主唱人对表现自己心灵有一定的优势)，只是为了更好地叙述杂剧故事。所以说，元杂剧“一人主唱”的体制不是为了更好地塑造人物而设定的；主唱人的曲辞，在一定程度上具有叙事上的自足性，即使脱离了宾白，也能让人领略杂剧故事的大概，故李渔有言：“北曲之介白者，每折不过数言，即抹去宾白而止阅填词，亦皆一气呵成，无有断续，似并此数言亦可略而不备者。”[2]而宾白不全的“元刊杂剧三十种”之所以不失可读性，其原因即在此。这种“一人主唱”体制下的曲辞叙述，是早已成熟的话本小说、诸宫调等说书人叙事向戏曲形态转化时所必然出现的文体特征。

文学有三大体式：抒情诗、戏剧和叙事文学。若以叙述人作为区分这三大文类的重要依据，则“抒情诗有叙述人但没有故事，戏剧有场面和故事而无叙述人，只有叙事文学既有故事又有叙述人”[3]，可见，戏剧只应以人物的动作、而非叙述人话语展示故事。然而元杂剧既有故事又有叙述人，所以更接近“叙事文学”，本质上仍然是故事叙述模式，而不是“戏剧”。读析元杂剧文本，横亘在故事和观众之间始终存在一个讲故事的人，这个人不会出现，但他无时不在，隐蔽而灵活地附身于剧中人物身上。说书人讲述故事时与“看官”面对面，有时他会模拟故事中的人物进行一番表演，可称“说法中现身”；在元杂剧中，剧中人物就可与观众面对面，而且在很多场合，不是以动作向观众展示故事，而是作为故事的叙述者，营造出一个虚拟的说书情境，进行“现身说法”[4]。杂剧中的人物既在演中述，又在述中演，以自家声口将杂剧故事内容当作描述的对象，直接讲述给观众听。人物的动作和性格也大多由人物以自家声口向观众叙述，而不是单纯让人物自己以行动展现出来，如：

[鹧踏枝]俺如今行过这海棠轩，荡散了这绿杨烟，细细的拂开了这满径苍苔，和那遍地榆钱。俺这里行一步堪图一个扇面，有丹青巧笔难传。(《抱妆盒》第一折)

[搽旦云]我撇枝秀元不是良家，是个中人。如今嫁这盆罐赵，做了浑家，两口儿做些不恰好的勾当。（《盆儿鬼》第一折）

第一例中，主唱人叙述自己的动作，以向观众详细说明、交代动作的过程。第二例中，人物对自己品行的这种带有明显反讽性的表述，从形式上看是以剧中人的声口在叙述，但叙述的内容实际上是第三者对此人物的褒贬评价。与说书人叙述不同的是，元杂剧中的人物是在故事虚构域内进行代言性叙述，而说书人则于故事虚构域外作单纯的叙述；元杂剧把说唱文学中由说书人承担的叙述任务分解到各个人物身上，于是，说书人的全知视角就被分化为剧中各个人物的限知视角，并以其视角进行代言性的叙述，当然，主唱人承担了其中的大部。

这些现象反映出元杂剧在说书人叙述手法的影响下，对其叙述体制自觉不自觉的潜相模仿。主唱人的这种叙述功能正是业已成熟的说书人叙述方式渗透于元杂剧体制后的遗留痕迹，是元杂剧在面临着故事叙述与“一人主唱”演述体制冲突时的一种变通举措。

二、元杂剧宾白所含的说书体

所谓“说书体”，是指话本小说等说唱文学中说书人以第三人称视角面向“看官”的叙事行为所反映出特色——叙述人称上是第三人称；叙述视角上是全知视角；叙述口气上是面向“看官”。这种“说书体”在元杂剧中有许多变体，如上文所论列的“探子式”叙述交代。《柳毅传书》第二折电母对二龙争斗过程的叙述，《货郎旦》第四折张三姑的那段说唱“货郎儿”，即是典型的说书体。元杂剧中这类说书体的插用，是“一人主唱”体制对某些难以表现的场面和事件的变通叙述，明显是化用说书人的叙述手法。我们单从元杂剧宾白中即能撷拾其化用说书体的诸多痕迹。

首先，元杂剧中有许多面向观众的静止性叙述话语，如人物上场时的叙述交代，它不是对白，因其没有面向剧中人物；也不是独白，独白是人物心理的表露。它是面向观众的叙述话语，如：

[净扮罗大户同搽旦上，罗诗云]……老汉罗大户的便是，这是我的婆婆，我有个女孩儿，唤做梅英，嫁与秋胡为妻，昨日过门……（《秋胡戏妻》第一折）

[正末同专诸上云]某是伍员，这是专诸。……（《伍员吹箫》第四折）

其中尤其以“某是……”、“这是……”提起的话语，应是面向观众的介绍、交代，极类话本小说故事开始时的背景简介，只不过把话本中说书人的间接引语改成直接引语罢了。

其次，宾白中有一些明显是说书人语调、套语的运用，如《杜蕊娘》第二折韩辅臣被鸩母赶出门后的一段说白：

你道我为何不去，还在济南府淹阁。倒也不是盼俺哥哥复任，思量告他，只为杜蕊娘他把俺赤心相待……

再如《度柳翠》第一折观音上场的说白：

且说我那净瓶内杨柳叶上偶污微尘，罚住人世，打一遭轮回，……

这类口气和词语明显是说书人面向“看官”的叙述习惯。

再者，在全剧或某折的开端部分交代情节的说白，其主要功能是说明故事的来龙去脉或剧情在暗场中的演进。这段叙述性的说白无剧中人物作为表达对象，而是面向观众的话语，明显是说书人第三人称叙述的变体。出现在全剧开头的，便于引领观众入戏，如《倩女离魂》开端张倩女的母亲上场说道：

老身姓李，夫主姓张，早年间亡化已过。只有一个女孩儿，小字倩女，年长一十七岁。孩儿针指女工，饮食茶水，无所不会。先夫在日，曾与王同知家指腹成亲。王家生的是男，名唤王文举。此生年纪今已长成了。闻他满腹文章，尚未娶妻。老身也曾数次寄书去，孩儿说要来探望老身，说成此亲事。……

有了这一番交代，人们便可以得其要领，对杂剧情节有初步的了解。

至于出现在两折之间者，则对前后剧情起到承上启下、穿针引线的作用，如《秋胡戏妻》第三折写秋胡离别故里十年后返乡：

[秋胡冠带上，云]小官秋胡是也。自当军去见了元帅，道我通文达武，甚是见喜；在他麾下，累立奇功，官加中大夫之职。小官诉说离家十年，有老母在堂，久缺侍养，乞赐给假还家。谢得鲁昭公可怜，赐小官黄金一饼，以充膳母之资。如今衣锦荣归，见母亲走一遭去。[诗云]……

这等于叙述了秋胡在外十年的主要经历，交代了秋胡这一条情节线索在“暗场”中的演进，并为紧接而来的桑园相会做了铺垫。

还有，元杂剧的人物应活动于虚构故事域中，可他有时却跳出故事情境、

面向观众对虚构故事域内发生的事情作出一些评述，极类说书人跳出其所讲的故事层面、中断情节的叙述而向观众作出一些针对所述故事的解释、评论。如《气英布》第二折在刘邦濯足气英布之后，随何对此事的一段面向观众的评论：

适才汉王濯足见英布，非是故意轻他，使这漫骂的科段，只因为英布自恃英勇无敌，怕他有藐视汉家之心，故以此折挫其锐气。况他元是鄱阳大盗出身，无甚么记识远见，待他回归营寨，自有牢络之术，乃汉王颠倒豪杰之处。想此时英布已到营了，我再看他去波。

随何是剧中虚构域中的人物，却游离出来对发生的事件作出评论，然后再回到那个虚构域中。这类游离杂剧虚构域的评述话语与说书人跳出说书情境的评说无多差别，同时它也极大地拓宽了杂剧的叙述领域。

以上对元杂剧宾白中“说书体”因素的梳理，由此可见出说书人叙述方式对元杂剧演述手法的影响，或说是元杂剧在接受说书人叙述方式的过程中所遗留下的非戏曲因素。

三、虚拟性动作与解释性语言相结合的演述方式

勿庸置疑，元杂剧是一种表演艺术。其实说书人在表述过程中，也带有极强的表演性质，与元杂剧同样是既诉诸于听觉，又诉诸于视觉的艺术，故王国维言：“宋之小说，则不以著述为事，而以讲演为事。”[5]把说书人的演述活动只视为单纯的听觉艺术，是不符合实际的。宋元话本中显示的说书人用语，从来谓“看官听说”，而无“听官”之说，如“看官听说这段公事”

（《错斩崔宁》），“在座看官，要备细，请看叙大略，漫听秋山一本《刎颈鸳鸯会》”（《刎颈鸳鸯会》），《水浒传》第51回白秀英说书亦称“看官”。“看”者，即谓观其表演。所以，宋代的“说话”有如此要求：“举断模按，师表规模，靠敷演令看官清耳。”[6]说书人说唱过程中有表演，于此可见。

与杂剧角色登场表演不同，说书人“讲论只凭三寸舌”[7]，但他以一人之口，模拟多人之声；以一己之身，承担众人之形，这其中包括人物的声口和动作。故而在具体的说书过程中，说书人为求得故事或人物的清楚传达、某些动作和场面的直观表现，可以现身说法，用身体做出一些虚拟性的动作（带有

假定性、程式性)配合言辞讲述,“举断模按,师表规模”,以渲染说书场上的气氛,调动“看官”的各种感觉以使其沉浸于所讲演的故事情节中,其动作对讲说起到了极为有益的辅助作用。故而《醉翁谈录》中谈及说书技巧时言:“讲论处不滞搭、不絮烦;敷演处有规模、有收拾。”说书人演述过程中有“讲论处”、有“敷演处”,这正是说书人叙述的特点之一。

同样,元杂剧的脚色人物也是以动作与语言相结合的方式演述,登场敷演时既有一些虚拟性的动作,又有对这些动作予以解释的话语,如:

[张千云]理会的。我出的这衙门来,转过隅头,抹过里角,来到李顺家里。也无一个人,我自过去看,来到这院后。怎么静悄悄的,好怕人也。我开开这后门。(《后庭花》第四折)

[正末(案:指刘表手下家将王孙)唱] 他将那天地祈,祝愿祷,欠彪躯整顿了锦征袍,将玉带兜,金镫挑,三山股摔破了紫藤梢,[刘备做跳过檀溪科][正末唱]则一跳恰便似飞彩凤,走潜蛟。(《襄阳会》第二折)

第一例是脚色以解释性语言配合自己的动作,第二例是脚色以语言配合他人的动作,以对其作出解释、说明。虽然我们已无法看到元杂剧的演出情况,但由这些文字的叙述可以推想,杂剧脚色应是一边行走着,一边用语言对自己或他人的动作作出解释、说明。因为古典戏曲虚拟性太强(包括动作和舞台布置),只能靠角色的话语来精确说明、交代,以第一例言,衙门、隅头、里角、李顺家、院后、后门等时空变换只能靠脚色的语言来交代,否则观众肯定对空旷无物的舞台上演员所做的动作摸不着头脑。这种以脚色的解释性语言配合其假定性动作的演述方式是元杂剧叙述的一个特色。

现代戏剧理论认为戏剧以动作叙事,但元杂剧脚色却有很多动作要借助于语言的解释才能存在,才能为观众所理解,这正是元杂剧脱胎于说书人叙述的痕迹。只是元杂剧脚色是以语言叙述来配合假定性动作,而说书人则是以假定性动作来配合语言叙述,“敷演处”是对“讲论处”某些细节所作的渲染、发挥。故而可以说,说书人和元杂剧脚色都有以解释性语言和假定性动作相结合的方式表述故事的特征,只是二者的侧重点不同。

四、结末

语的运用

元杂剧的剧末一般都有以“词云”提起的一段七言韵文(有时没有“词

云”标识词，也不一定全为七言），对本剧的内容或主旨作出概括、总结，如：

[秋胡云]天下喜事，无过子母完备，夫妇谐和，便当杀羊造酒，做个庆喜筵席。[词云]想当日刚赴佳期，被勾军蓦地分离，苦伤心抛妻弃母，早十年物换星移。幸时来得成功业，着锦衣脱去戎衣。荷君恩赐金一饼，为高堂供膳甘肥。到桑园糟糠相遇，强求欢假作痴迷。守贞烈端然无改，真堪与青史标题。至今人过巨野寻他故老，犹能说鲁秋胡调戏其妻。（《秋胡戏妻》剧末）

这段“词云”是以第三人称语调总结全剧，而且明显地溢出了人物限知视角。秋胡作为剧中人物，不应说出“至今”之类的话。这话只能是扮演秋胡的演员跳出杂剧虚拟故事域，以剧外人的视角而作出的总结。《渔樵记》、《范张鸡黍》、《曲江池》、《焚儿救母》等结末词也有这种跳出戏剧情境的话语。这种结末语的表述方式与说书人的叙述程式有很大关联，同时也含有说书人的口吻语气，透露出元杂剧对说书人叙述程式的规拟（以宋元话本小说中反映出的说书人叙述程式为例）。

首先，说书人叙述一般以诗词作结，并以“诗云”、“有诗云”、“有诗为证”、“正是”等标志词予以提起，如：

正是：李社长不悔婚姻事，刘晚妻欲损相公嗣，刘安住孝义两双全，包侍制断合同文字。（《合同文字记》）

有诗云：昔时柳毅传书信，今日李元逢称心。恻隐仁慈行善事，自然天降福星临。（《李元吴江救朱蛇》）

而元杂剧结末也是以“词云”提起的诗词韵语，而且明显地是第三人称叙述语调。这类跳出故事虚拟情境的话语正是说书人的习惯作法。

其次，就结末语的结构功能言，它在说书人叙述程式中的作用之一是“总结全篇大旨，或对听众加以劝戒”[8]，如：

只因湖内生三怪，至使真人到此间。今日捉来藏篋内，万年千载得平安。（《西湖三塔记》）

善恶无分总丧躯，只因戏语酿灾危。劝君出语须诚实，口舌从一是祸基。（《错斩崔宁》）

另一作用是作为散场标志，有时直以“话本说彻，权做散场”道出，其意更明确，这在元刻本《新编红白蜘蛛小说》、《合同文字记》、《简帖和

尚》、《陈巡检梅岭失妻记》中都有表现。元杂剧末尾的“词云”同样是起到散场语收束全篇的作用，一般在它之后杂剧即收场；并且它亦如话本的散场语那样总结全篇大意、劝喻世人，如《陈州粳米》剧末包待制的“词云”：

为陈州亢旱不收，穷百姓四散飘流。刘衙内原非令器，杨金吾更是油头，奉敕旨陈州粳米，改官价擅自征收，紫金锤屈打良善，声冤处地惨天愁。范学士岂容奸蠹，奏君王不赦亡囚。今日个从公勘问，遣小个散古手报亲仇。方才见无私王法，留传与万古千秋。

再者，在话本小说的结末语中，直接由说书人出场，以故事情境外的立场交代故事的影响或它在当时的遗踪，如：

直到如今，留下这跳橙弩儿。后来身□□次阴功护国，敕封官至皮场明灵昭惠大王。到□□迹遗踪尚在。（元刻本《新编红白蜘蛛小说》[9]）

奚真人化缘，造成三个石塔，镇住三怪于湖内，至今古迹遗踪尚在。宣赞随了叔叔，与母亲在俗出家，百年而终。（《西湖三塔记》）

到今风月江湖上，万古渔樵作话文。（《柳耆卿诗酒玩江楼记》）

我们再把眼光投向元杂剧，也可以看到这类说书人话语，如：

才留的这鸡黍深盟与那后人讲。（《范张鸡黍》）

方才见无私王法，留传与万古千秋。（《陈州粳米》）

至今人过巨野寻他故老，犹能说鲁秋胡调戏其妻。（《秋胡戏妻》剧末）

倒与他后世流传，道这风雪渔樵也只落的做一场故事儿演。（《渔樵记》）

这些结末语虽以剧中人物之口道出，但放弃了剧中人物对限知视角的要求。实际上是剧中人物以虚构故事域外的身份道出虚构域中人或事的影响及其在现实中的遗迹，明显有说书人的声音和视点。

但我们也应看到，说书人的散场语不是情节发展的必然结果，而是附加的，具有相对的独立性。而元杂剧的“词云”则置放于故事的情节中，由剧中人物在适当的场合道出，只是它没有完全保持住对戏剧情境的联系，显露说书人的口吻，有溢出其限知视角的痕迹。

以上这些元杂剧演述方式中所滞留的如许说书人的叙述质素，以及元杂剧演述体制和说书人叙述方式所共同享有的表述方式，正是元杂剧叙述方式脱胎于早于其成熟的说书人叙述方式的遗迹和明证，昭示着说书人叙述方式与思维习惯对元杂剧叙述体制的深刻影响与渗透。胡忌有言：“只要看到宋杂剧与话

本的联系，则宋元以来戏剧的发展事(除声乐外)自可大体求得解决。”[10]由元杂剧演述体制与说书人叙述方式间的密切关系，我们就会理解，为什么元杂剧中有许多以探子作为主唱人报告式的叙述段落，有许多并不是主要人物而被用作主唱人以叙述故事的功能性人物，等等。当然，在元杂剧演述体制中所混合的戏剧表述方式和说书体的矛盾，也正反映出元杂剧演述体制与说书人叙述思维曾有过的斗争、妥协过程，反映出元杂剧在面对说书人叙述经验（习惯）所形成的巨大思维惯性下的无奈与变通。

注释：

[1]王国维《宋元戏曲史》第35、36页，华东师范大学出版社1995年版。

[2]李渔《闲情偶寄》卷三《词曲部·宾白第四》，浙江古籍出版社1985年版。

[3]逋安迪《中国叙事学》第18页，北京大学出版社1996年。

[4]参见安葵《“说法中现身”与“现身说法”》，《中华戏曲》第十三辑第297页。

[5]王国维《宋元戏曲史》第35页，华东师范大学出版社1995年版。

[6]罗烨《醉翁谈录·小说开辟》，古典文学出版社1957年版。

[7]罗烨《醉翁谈录·小说引子》，古典文学出版社1957年版。

[8]胡士莹《话本小说概论》第145页，中华书局1980年版。

[9]引自《古本小说集成》本。1979年，西安市文物管理委员会清理出了一张元刻本《新编红白蜘蛛小说》残页，这是上世纪以来小说资料上的重大发现。它显示了宋元小说话本的原始面貌，在文体特征、语言习惯上为宋元话本提供了一个标尺。

[10]胡忌《宋金杂剧考》第74页，古典文学出版社1957年版。

厦门大学图书馆